

# Wiesław Juszczak

---

## Lekcja pejzażu według "Króla-Ducha"

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (27), 30-54

---

1976

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Wiesław Juszczak*

### **Lekcja pejzażu według „Króla-Ducha”**

Dwa sposoby  
przekształcania  
natury

Wciąż na tło krajobrazów rzuca i przyrodę do towarzyszenia pobudzająca, akcja *Króla-Ducha* wprowadza nas w dwoisty świat pejzażów. Biegnie przez dwa odmienne nastrojem obrazy natury, swoim ruchem na dwa sposoby jej widok przekształca, i odzwierciedla w przypomnieniach narratora, w oczach i przeżyciach innych bohaterów poematu, w naszej wreszcie wyobraźni i w naszym poczuciu. Na tę dwoistość Słowacki sam kilkakrotnie wskazywał, mówiąc o swojej twórczości, i mówiąc nie tylko o takich poetyckich obrazach, które przedstawiały przyrodę. W rozmaitych studiach, kiedy się tę kwestię porusza, przytacza się zwykle zdanie z ironicznego dialogu, wypowiedziane tam przez Szekspira, któremu Słowacki nadał wyraźnie autoportretowe rysy:

„Rzeź stworzoną nazywam pomysłem... z pomysłu wynikają naturalne figury i charaktery — charaktery znów oddziałują na pomysł... jest zaś jakieś monotonne usposobienie duszy, która to wszystko harmonizuje i jedną barwą oblewa... tak na przykład, że po napisaniu (ale po napisaniu, powiadam, nie przed) dziwię się sam kolorytowi, który moje dzieła jedno od drugiego rozróżnia — a wytłumaczyć

tego inaczej nie mogę, jak powiedziałem wam, że mi się mój *Sen nocy letniej* wydaje błękitnym i księżycowym... a np. *Makbet* szarym i czerwonym obrazem”<sup>1</sup>.

Okres mistyczny przyniósł inne jeszcze na ten temat wypowiedzi, z których najważniejsza i najbardziej może skrajna znalazła się w czwartym rapsodzie *Króla-Ducha*. Stanowi ona jakby echo słynnej dygresji o języku z *Beniowskiego*, ale w pewnym stopniu zawiera jej negację. Nie tyle bowiem poeta rządzi słowami „malując obraz”, ile tajemnicze siły ducha, ukryte w słowach, poprzez słowa w jego „pomysłach” barwią mu świat. I barwią również na dwa sposoby:

— Któż by, nie zajrzawszy  
W krainy ducha, wiedział, co to znaczy,  
Że jednych słów jest kolor w oczach krwawszy,  
Inne jakoby z tęcz wite przez tkaczy<sup>2</sup>.

Kolory  
słów

---

<sup>1</sup> *Krytyka krytyki i literatury*. Por. J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Pod redakcją J. Kleinera. T. 10. Wrocław 1957, s. 90. Cytat ten zjawia się w większości prac poświęconych obrazowaniu Słowackiego, ale kilku takich powtórzeń koniecznych nie udało mi się tutaj uniknąć. Dla porządku chciałbym od razu wymienić najważniejsze studia, z których tutaj korzystałem, a do których wszystkie odwołania się szczegółowe zagmatwałyby tylko obraz przypisów (często mówię tu o sprawach, jakie są poruszane niemal w każdej pracy o Słowackim lub o *Królu-Duchu* tylko). Wspomniane rozprawy to przede wszystkim: Z. Lubertowicz: *Słowacki jako kolorysta. Paleta barw i klejnotów w utworach Juliusza Słowackiego*. Brody 1910; S. Skwarczyńska: *Ewolucja obrazów u Słowackiego*. Lwów 1925; L. Komarnicki: *Kolorystyka Słowackiego*. W pracy zbiorowej: *Studia o Słowackim*. Warszawa 1927, s. 67—109; K. Husarski: *Malarskość «Króla-Ducha»* „Wiedza i Życie” 1932 nr 10, 11, 12; J. Spytkowski: *Barwy, kształty i ruch w «Królu-Duchu»*. Kraków 1936; J. G. Pawlikowski: *Ze studiów nad «Królem-Duchem» (Srodki poetyckie)*. „Nauka i Sztuka” 1947 z. 2.

<sup>2</sup> *Król-Duch*, rapsod IV, pieśń II, w. 33—36. Por.: Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Pod redakcją J. Kleinera i W. Floryana. T. 16 (Opr. J. Kuźnar). Wrocław 1972, s. 444.

Norwid  
o „mrocznej”  
epopei

Norwid, najwcześniej chyba, w roku 1861 nadając Słowackiemu miano poety-malarza, mówił, że pierwszy rapsod *Króla-Ducha* to zapowiedź wielkiej epopei mrocznej, której światłem nie jest „ani zorzy promień, ani zachodu czerwoność, ani południowego słońca realizm”, lecz „księżycowych przesilen moment lub godzina północy”<sup>3</sup>. Chociaż, o czym wiadomo z komentarzy odautorskich, założenia Słowackiego były zupełnie odmienne, czytana osobno poematu część pierwsza mogła faktycznie narzucać odbiorcy takie właśnie wrażenie: ogólnie ciemnego tonu. Ale dalsze rapsody, po śmierci poety dopiero publikowane, znacznie rozszerzyły skalę światła i barwy całości zamierzonej. Rapsod drugi, tzw. Księga Legend, ma blask i kolor zorzy przedwieczornej raczej niż nocy, rapsod trzeci olśniewa często jaskrawością słonecznego dnia itd.

Najpierw więc zróżnicowany charakter obrazów, wśród nich także pejzaży z *Króla-Ducha*, zaznacza się poprzez sposób traktowania w nich światła i koloru. Wspomniana dwoistość to dwoistość gamy w kolorowo-barwnej, w jakiej są rozgrywane. Potem dopiero zróżnicowanie nastroju, odmienności dynamiczne, ekspresyjne nakładają się na ten uderzający w pierwszych chwilach optyczny podział, komplikując go, ale nadal ciągnąc ku jakiejś dychotomii.

\* \* \*

W tym punkcie wyłania się pewien szerszy, niewątpliwie istotny problem, który zasygnalizować mogę teraz jedynie szeregiem pytań, ponieważ nie jest mi znane żadne jego rozwiązanie ogólne i dostateczne, i ponieważ nie tu miejsce na

---

<sup>3</sup> O *Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach*. Por. C. Norwid: *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomułicki. T. 6. Warszawa 1971, s. 455.

jego rozwiązywanie. Ale skoro moje uwagi dotyczą w jakimś planie ikonografii, skoro mówię właśnie o pejzażu, skoro wspomniałem, że w tej całości, z której wybiorę przykład lub parę przykładów do analizy, spotykam pejzaże pod pewnymi względami różne, muszę się zastanowić i nad tym, co to może mieć wspólnego z ikonografią — co ma ikonografia do pejzażu. Czy na jej gruncie daje się on różnicować? Czy zespół instrumentów, jakimi ona dysponuje, pozwala ustalić w owej dziedzinie, w owym malarskim „rodzaju” rząd typów? A jeśli tak, to co ma być tutaj dla pejzażów wyróżnikiem podstawowym, co ma decydować o różnicach typologicznych? Wydaje się, że tak stawiane pytania odnoszą się do granic, do zasięgu ikonografii, czy ściśle — badań ikonograficznych w ogóle.

W studium poświęconym ikonografii romantyzmu Białostocki stwierdza: „Nikt jeszcze nie podjął się napisania artystycznych dziejów ujętych od strony ikonograficznej”. Możemy pytać — w związku z poruszoną właśnie zagadnieniem — czy wszystkie, w tradycyjnym sensie terminu, „rodzaje tematyczne” samego choćby malarstwa mogą być w ogóle takim postulowanym studium objęte? Czytam dalej z tej samej rozprawy: „Byłyby to dzieje sztuki jako dzieje tematów, wątków, obrazów, jako dzieje wyobraźni wyrażającej treści ideowe”. W tym miejscu budzi się wątpliwość, czy nie zaciera się tu granica między ikonografią a ikonologią. Lecz czytajmy jeszcze:

„Przy pracy nad taką niewątpliwie potrzebną, choć może niezbyt jeszcze bliską syntezą, ujmującą jeden tylko, ale bardzo istotny aspekt sztuki, pojawiają się z pewnością stwierdzenia, które ułatwią decyzje periodyzacyjne i definicyjne, dorzucając do systemu odniesień formalnych inny system odniesień: ikonograficzny. Czy przemiany w świecie wyobraźni tworzącej obrazy, w świecie języka ikonograficznego odpowiadają przemianom w dziedzinie środków wyrazu, czy potocznie używane pojęcia stylowe dadzą się utrzymać również wówczas, gdy ich treść wzbogacimy ana-

O ikonografii  
i pejzażu

lizą ikonograficzną dzieł, na których opierają się uogólnienia stanowiące podstawę stylistycznych pojęć?"<sup>4</sup>.

Chciałbym dla wymienionych przed chwilą potrzeb pytanie to nieco ograniczyć, przedstawiając jego człony: czy przemiany w sferze środków wyrazu wpływają na język ikonograficzny? Czy zawsze, czy czasami? Znowu chodzi mi przede wszystkim o przedstawianie krajobrazu.

Ikonografia  
a ikonologia

Ikonografia oglądana z perspektywy ikonologii, zjawisko węższe ujmowane z szerszej, ale związanej z nim ściśle pozycji, tak jak się to dzieje u Panofsky'ego, odsłania szczególnie ostro swój właściwy charakter, swoje możliwości i cele. Wedle Panofsky'ego do zadań ikonografii należy „opis i klasyfikacja obrazów” — oczywiście opis wyższego już stopnia, niejako rosnący ponad tę podstawę, którą daje „preikonograficzny” opis. Ikonologia natomiast — musimy dla porządku tę znaną rzecz przypomnieć — jest „ikonografią nastawioną na dokonanie interpretacji”. Panofsky pisze:

„poprawne rozpoznanie motywów jest warunkiem poprawnej analizy ikonograficznej — poprawna analiza obrazów, opowieści i alegorii jest warunkiem poprawnej interpretacji ikonologicznej, chyba że mamy do czynienia z takimi dziełami sztuki, z których została usunięta cała sfera wtórnej lub umownej treści, natomiast postulują one bezpośrednio przejście od motywów do treści (czyli do tego ściśle, co ikonologowie nazywają znaczeniami wewnętrznymi — W. J.), jak w przypadku europejskiego pejzażu, martwej natury i malarstwa rodzajowego”<sup>5</sup>.

Jeżeli właściwie rozumiem tę uwagę, da się z niej wyprowadzić taki szereg wniosków: 1) pejzaż jest

<sup>4</sup> J. Białostocki: *Ikonografia romantyczna. Przegląd problemów badawczych*. W: *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa, listopad 1963. Warszawa 1967, s. 57.

<sup>5</sup> E. Panofsky: *Ikonografia i ikonologia*. Tłum. K. Kamińska. W: *Studia z historii sztuki*. Wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki. Warszawa 1971, s. 15.

dziedzina niedostępną dla analizy ikonograficznej, bo z zasady zostaje w nim zredukowana warstwa treści „wtórnych” czy „umownych”; 2) pejzaż jest a tematyczny (w sensie słowa „temat” obowiązującym na obszarze ikonografii), jest „apojęciowy”, jest domeną niedostępną dla aluzji literackich na przykład, jest dziedziną, w której nie sposób uchwycić związków motywu przedstawionego ze źródłami pozamalarskimi, ze „źródłami” w znaczeniu „wytwory kultury”, „kreacje ludzkie”, a zatem z odniesieniami „znaczącymi”, a wykraczającymi poza ten jeden przedmiot szczególny (obraz), który chcielibyśmy poddać ikonograficznemu rozbiorowi. Stąd: 3) analiza pejzażu prowadzić musi od opisu „motywu”, do opisu preikonograficznego — wprost ku interpretacji ikonologicznej, z pominięciem sfery ikonografii jako sfery pośredniej. Czy jednak, trzymając się rygorystycznie takiego schematu postępowania, interpretacja ikonologiczna jest tutaj możliwa, skoro jej zawsze jakimś stadium wstępnym, etapem pośrednim ma być pomoc ze strony ikonografii — „rozpoznanie ikonograficzne” ją warunkujące? Praktyka przeczy tym wnioskom. Sądzić zatem można, że podważa także uwagi, z których wnioski owe wywiedziono. Każda bowiem praca poruszająca zagadnienie pejzażu zdąża w kierunku jego typologicznego uporządkowania. Ale we wszystkich pracach tego typu problem ten bywa stawiany i rozwiązywany wąsko, i przede wszystkim studia nad sztuką XIX w., nad romantyzmem zwłaszcza, zmuszają badaczy do podejmowania jakichś decyzji, niestety zawsze doraźnych. Nie została sformułowana w tym względzie żadna teoria ogólniejsza, a generalne założenia klasycznej ikonograficznej metody — zastosowane do obchodzącego nas materiału — wiodą do nikąd lub na skraj absurdu. Jest oczywiste przecie, że każdy „najczystszy” nawet pejzaż ewokuje jakiś kontakt ze zjawiskami kultury, a nie tylko z naturą w nim portretowaną: zawsze odnaleźć mo-

Kłopot (ikonograficzny)  
z pejzażem

Motyw topo-  
graficzny

żemy poza nim coś, co w ikonograficznym sensie będzie jego źródłem — przekaz literacki dookreślający jego napięcie wyrazowe, inny przekaz plastyczny, inny obraz, z którym zestawienie wytworzy coś, co nazwać byśmy mogli polem treści umownych, treści wtórnych itp. Żadne dzieło sztuki nie może być odbierane w kulturowej próżni — to jedno. A po drugie — w omawianym tutaj malarskim gatunku sam „motyw” (powiedzmy: „motyw topograficzny”) nie może być podstawą ikonograficznej klasyfikacji. Po prostu marina lub krajobraz górski nie ustanawiają jeszcze ikonograficznego „typu”. Kiedy mówimy o pejzażach malowniczych, sentymentalnych, fantastycznych, „kosmicznych”, heroiczych, klasycznych, wzniosłych — kiedy stosujemy do tego rodzaju przedstawień określenia wprost zaczerpnięte z literatury, nazywając krajobraz lirycznym lub epickim — nie wchodzimy jeszcze w sferę „znaczeń wewnętrznych”, a już wyraźnie wykraczamy poza obszar preikonograficznego opisu. Mówimy o treściach wtórnych właśnie, których źródłem jest postawa artysty, jego do natury stosunek, jego kulturowe uwarunkowania ten stosunek formujące. Gdy się bliżej rozpatrzyć w ogólnych zasadach rządzących takimi podziałami (choćby podziały te nie prowadzą jeszcze do stworzenia typologii koherentnej i wyczerpującej) — można się chyba zgodzić, że dostrzeżalnym w nich wszystkich wyróżnikiem podstawowym jest *dramaturgia* pejzażu.

Dramaturgia  
pejzażu

Przyjmując obecnie właśnie takie, robocze tylko założenie, powiemy, że ze względu na rodzaj dramaturgicznego napięcia wprowadzanego w obraz natury, pod ikonograficznym względem pejzaże z *Króla-Ducha* podzielić się dają najogólniej na *frenetyczne* i *idylliczne*. Oba stanowią przykład pejzażu romantycznego nie zrealizowanego ówczesnie przez polskich malarzy. Oba traktować można jako pewną nie urzeczywistnioną w plastyce pierwszej połowy XIX w. możliwość widzenia natury, to znaczy de-



formowania jej — w naszej plastyce, podkreślam znowu. Ale stanowią przykład typowo malarskiej deformacji.

Dla typu frenetycznego, „wagnerowskiego” — jak by powiedział Ignacy Matuszewski — znaleźć można wiele odpowiedników w romantycznej europejskiej poezji, trudniej w malarstwie samym. Liczne prace poświęcone obrazom z *Króla-Ducha* wymieniają jednak wiele i takich, malarskich analogii. Najczęściej spotkać tam można nazwiska Delacroix, Verneta (którego Słowacki zresztą nie znośli), Kaulbacha itp. Wszystkie te zestawienia łatwo dają się podważyć. Krajobrazy idylliczne bywały porównywane z obrazami Corota, co wydaje się również nieporozumieniem. Głównie dlatego, że ten typ pejzaży w *Królu-Duchu* nie jest ani francuski, ani włoski, lecz uderza rodzimością swego charakteru, swojej ekspresji. Podobnie jak krajobraz z *Pana Tadeusza*, chociaż zupełnie inną techniką pokazywany — odrealniony przede wszystkim, płynny, niemal zdematerializowany przez światło, jak późne płótna Moneta. W europejskim romantyzmie jest — moim zdaniem — jeden tylko malarz porównywalny z malarzem-Słowackim, ale o tym wspomnę na końcu.

Z wybranych teraz dwu przykładów oba reprezentują typ idylliczny. Chodziło mi bowiem — jak wspomniałem — o pokazanie pewnej możliwości romantycznego malarstwa polskiego lub romantycznego ujęcia krajobrazu Polski, a polskość uderza w tym zwłaszcza rodzaju obrazów z *Króla-Ducha*. Prócz tego chodziło mi o zwrócenie uwagi na obrazy w owym frenetycznym poemacie rzadsze czy mniej uderzające: w obu wypadkach wybór — inaczej mówiąc — został podyktowany jawną statycznością przedstawianych scen, tym więc, co je szczególnie jeszcze upodabnia do kompozycji malarskich w dosłownym znaczeniu. Pierwszy fragment pochodzi z rapsodu trzeciego i jest opisem zaślubin Mieczy-

Obrazy frenetyczne

Zagadka

Obraz idylliczny

sława i Dobrawny. Drugi — z rapsodu pierwszego — to może najczęściej analizowana w pracach o malarstwie tego poematu scena pogrzebu Wandy.

\* \* \*

*Sposalizio* jako  
pierwowzór

W wielkiej monografii o Słowackim Kleiner pisze, że prawdopodobnym „pierwowzorem” sceny zaślubin jest *Sposalizio* Rafaela<sup>6</sup>. Kleiner nie przedstawia pełnego dowodu, ale liczba argumentów potwierdzających to przypuszczenie okazuje się tak znaczna, iż właściwie trudno tę uwagę trzymać nadal w sferze hipotez. Słowacki w Mediolanie nie był i oryginału nie mógł oglądać, ale musiał znać obraz z jakiejś ryciny, skoro od czasu podróży włoskiej, odbytej w latach 1836—1838 (co najmniej od tego czasu, bo wtedy wiadomo już o tym z listów), życie i twórczość Rafaela żywo go zajmowały<sup>7</sup>. Dzieła jego były dla poety najdoskonalszym urzeczywistnieniem wszelkich możliwości malarstwa — zarówno wyrazowych, jak i czysto plastycznych. Były w tej dziedzinie sztuki najwyższym przykładem ucieleśnienia, obleczenia w materialny kształt duchowego pierwiastka. Wprost pisał o tym w ósmej pieśni *Beniowskiego*:

Co do mnie... wołę Rafaela łożę  
I te sufity... gdzie nad ludzką głową

<sup>6</sup> J. Kleiner: *Juliusz Słowacki*. T. 4, cz. 2. Warszawa 1927, s. 457—458.

<sup>7</sup> Wiadomo, że drugim ulubionym malarzem Słowackiego był Veronese. Do ciekawszych i zaskakujących może wniosków doprowadziłoby zastanowienie się nad typem przypuszczalnych plastycznych „pierwowzorów” samego choćby *Króla-Ducha*. Wypada sądzić, że większość z nich to dzieła o „klasycznym” czy „klasycyzującym” charakterze. *Sposalizio* jest bowiem przykładem jednym z wielu. Kleiner wspomina o możliwym wpływie *Sw. Cecylii* Carla Dolci na scenę ukazującą Dobrawnę przy organach. Można dopatrywać się tutaj także oddziaływań Ingesa (np. opis drugiej córki Popiela a *Zródło*, Canovy (córka Popiela i giermek jako *Amor i Psyche*) itd.

Wisi — w tęczyowych blaskach dzieło Boże...

A taką sztuką odświeżone nową,  
Tak nieśmiertelną, że umrzeć nie może,  
Lecz o Jehowie będąc — jest Jehową<sup>8</sup>

W pierwszym, zaniechanym wariacie opisu zaślubin Mieczysława i Dobrawny, rzucie, który od wersji ostatecznej różni się między innymi silniejszym wydobyciem akcentów bieli, jakby zmaganiem się z zimną białością, która uporczywie wraca pod pióro i wielokrotnie zostaje skreśleniami przytłumiana — w owym pierwszym rzucie trzykrotnie zjawiało się słowo „lilia” — nazywana kwiatem „aniołowym” — i na pięć oktaw siedem wersów było (czy raczej, uwzględniając skreślenia, mogło być) poświęconych liliom. To również ma związek z Rafaelem. W Pinakotece Watykańskiej najsilniej na wyobraźnię poety oddziałała, obok *Transfiguracji*, *Koronacja Matki Boskiej*, zwłaszcza dolna partia tej kompozycji. Opis jej, połączony ze zjadliwą krytyką nazareńskiej szkoły, zawarty jest w szkicu z 1841 r. poświęconym poezji Bohdana Zaleskiego. Z lektury owych wierszy wynika — mówi Słowacki —

Lilia  
z Rafaela

„że poeta chciał zachwycić tej prostoty — która ze szkoły malarskiej katolickiej włoskiej — a dziś z małpiej tegoczesnej niemieckiej wykwita... Pierwsza, piękna, wyprowadzona być może z watykańskiego obrazu Rafaela — pierwszej maniery... gdzie u grobu N. Panny wykwita siedem lilii, a wokoło stoją Anieli bardzo prosto odrysowani, ale cudownie piękni. — Kto pierwszy raz spojrzy, myśli, że to jakieś dziecko malowało, tak to wszystko jest proste i niesztuczne — murawa bladozielonym pociągnięta kolorem, prawie bez perspektywy — dno niebios blade, jednostajne jak turkus... ale kto się w twarze Aniołów zapatrzy — powoli, powoli — przestaje oddychać, zachwycony pięknością wyrazu — i małą a jednak dziwną różnaitością uczucia”<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Beniowski, pieśń VIII, w. 473—478. Por. *Dzieła wszystkie*. T. 11. Wrocław 1957, s. 90.

<sup>9</sup> O poezjach Bohdana Zaleskiego. Por. J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. T. 10. Wrocław 1957, s. 105.

Od razu warto przypomnieć na marginesie, że poprzedzające scenę zaślubin pierwsze pojawienie się Dobrawny zawiera również chyba czytelne aluzje do obrazu opisanego przed chwilą. Aluzje znaczone w zaniechany rzucie (a) sceny słowami „anioł” i „turkus”, a tekście głównym (b) — przymiotnikiem „turkusowy”, która to barwa jest w tym momencie dla Słowackiego nierozdzielnie złączona z postacią Madonny i przez to służy raz po części tajonemu, raz jawnemu porównywaniu Dobrawny z Madonną:

Anioły  
we snach

- (a): Anioły we snach schylone nad nami  
Ani tak jasnych... ani tak obfitych  
Włosów pokażą... ni tak łysnąć zdolne  
Jak ta na polskich błękitach, odkrytych  
Z turkusa... włosy gdy rzuciła wolne,  
A turkus na kształt gwiazd na niebie wrytych,  
Bławatki także naśladować polne,  
Dziwnie na czole wśród złotego włosa  
Przedstawiał ziemię razem i niebiosą.<sup>10</sup>
- (b): Sama Dobrawna... na białym rumaku,  
W kolebce złotej... niby pani święta,  
Na turkusowym jak niebo czapraku  
By kwiat przypięta<sup>11</sup>

W początkach stycznia 1847 r. ukazał się pierwszy rapsod *Króla-Ducha*. Parę tygodni wcześniej poeta pisał do matki o ostatnich zabiegach z edycją tą związanych: „Pracuję — myślę — przygotowuję moje obrazy na ekspozycją. Malarstwo mię zatrudnia — chciałbym w tych płótnach światło wyrazić. więcej niż kolorowość natury — Światło, z którym w oczach Rafael zaczynał”<sup>12</sup>. Tym razem nie był to prosty szyfr używany zazwyczaj w listach do kraju ze względu na cenzurę, szyfr taki, jak na przykład

<sup>10</sup> *Król-Duch*, rzut zaniechany rapsodu III (nr XVIII), w. 36—44. Por. *Dzieła wszystkie*. T. 16, s. 509—510.

<sup>11</sup> *Król-Duch*, rapsod III, pieśń II, w. 230—233. Por. *Dzieła wszystkie*. T. 16, s. 401.

<sup>12</sup> *List do matki* (14 XII 1846). Por. *Dzieła*. Pod redakcją J. Krzyżanowskiego. T. 11. *Listy do matki*. Opr. Z. Krzyżanowska. Wrocław 1949, s. 486.

mówienie o opracowywanych lub wydawanych utworach jako o „dzieciach”. Tu szło o programowe założenia poematu, i tu wprost wymieniony został znowu Rafael — wzór idealnego luministy.

Jednak rapsod pierwszy wykazywał najmniej cech pokrewnych z wzorami pochodzącymi od Rafaela. Najsilniejsze ślady ich obecności dostrzegamy dopiero w dalszych częściach utworu z tym, że omawiana scena stanowi — w pierwszym swoim rzucie — przykład najbardziej oczywisty z tego punktu widzenia. W jej wariacie drugim zaznacza się szereg istotnych zmian, oddalających ją od pierwotnego wzoru, czy od dwu wspomnianych pierwowzorów, zmian zacierających to, co z początku było niemal dosłownym z *Koronacji Madonny* i ze *Spodalizją* czerpaniem.

Pierwszy rzut został rozegrany w tonacji biało-niebiesko-zielonej, w każdym razie przy dominującym użyciu dwu pierwszych barw. Można powiedzieć, stosując słowa w sensie ówczesnym: został skomponowany w gamie „srebrno-bławatnej” lub „liliowo-turkusowej”, z mocnym uwydatnieniem zieleni, którą wobec przytoczonego opisu *Koronacji* należy sobie wyobrazić jako bladą.

Ażeby właściwie skonkretyzować obraz, zwłaszcza w owej jego pierwszej wersji, trzeba się odwołać do spostrzeżeń zawartych w rozprawie Skwarczyńskiej o „treściowej wartości” kolorów w poezji pierwszej połowy ubiegłego stulecia. Zwłaszcza w porównawczych studiach z zakresu historii malarstwa i historii literatury poświęconych temu okresowi, zebrany w tym szkicu materiał staje się niezbędnym, choć rzadko wykorzystywanym instrumentarium. Zawartość semantyczna przymiotników, takich jak „biały”, „liliowy”, „perłowy”, „srebrny”, zmieniła się od tamtego czasu tak bardzo, że trudno — bez wyraźnego znaczeniowego ich ukierunkowania przez kontekst — nie popaść w rażące często nieporozumienia co do ich optycznych odniesień. „Jedną

Treściowa  
wartość kolo-  
rów

Liliowy

z najciekawszych ewolucji semantycznych — pisze Skwarczyńska — przeszedł kolor liliowy. Początkowo był to kolor wtórny, pochodny od lilii i oznaczający tym samym kolor biały”<sup>13</sup>. Oznaczał biel matową — nie świetlistą, dodajmy od razu. Dopiero po połowie stulecia przyjęło się znaczenie pochodzące od francuskiego *lilas*, które to słowo w osiemnastowiecznej polszczyźnie dawało nazwę „lili” — oznaczającą kolor „bzowy”. U Słowackiego „liliowy” znaczy wyłącznie „matowobiały”, a stąd każda aluzja do lilii jest silniejszym jeszcze niż obecnie przywołaniem urobionego od niej przymiotnika i przymiotu.

U Brodzińskiego i później niebo jeszcze bywa bławatne (bo „niebieski” w ogóle nie oznacza koloru<sup>14</sup>) — a zatem w cytowanym wyżej fragmencie słowo „bławatki” ma na celu dokładnie to samo kolorystyczne ukierunkowanie, wzmocnienie tego samego barwnego odcienia, co słowo „turkus”: *A turkus na kształt gwiazd na niebie wrytych, Bławatki także naśladując polne* — to dwa określenia tego samego koloru nieba, „bladego dna niebios”, jak mówił poeta wspominając Rafaela.

Srebrny

I jeszcze słowo „srebrny”. Skwarczyńska wykazuje, że w większości wypadków romantycy posługiwali się nim po prostu jako synonimem białego, „biały” natomiast miał dla nich „znacznie wybitniejsze walory światła. W całokształcie poetycznego ujęcia gra to dużą rolę — i odbiorca powinien to sobie uświadomić. To co białe jest świetliste, a to co świetliste — białe”<sup>15</sup>.

Skoro, jak mówiliśmy, Słowacki nie znał *Sposalizia* z oryginału, a utrwaliła się w jego wyobraźni i pod wpływem czasu została zredukowana do trzech plam

<sup>13</sup> S. Skwarczyńska: *Wartość treściowa kolorów w romantyzmie a dzisiaj (Na tle badania relacji między twórcą a odbiorcą)*. „Pamiętnik Literacki” 1932 z. 3/4, s. 289.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 281.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 288.

gama barwna „ziemskiej” strefy *Koronacji* z Watykanu — nie dziwi fakt, że na tych dwóch wzorach oparta scena zaślubin w *Królu-Duchu* stanowi ich kontaminację. Ze *Sposalizia* pochodzi sam schemat kompozycyjny: uproszczony, bo wymienia się tu tylko postaci nowożeńców i kapłana, trzy figury u stóp schodów drewnianej świątyni pogańskiej ukazane w momencie zamiany pierścieni (antykingująca rotunda w tle obrazu Rafaela zmienia się w słowiańską gontynę, też i tutaj symbol „dawnej wiary” ustępującej w obliczu aktu, jaki się właśnie dokonuje). I na taki schemat nałożony jest, dla słowackiego podstawowy (jako podstawowy zapamiętany), trójdzwięk barwny z *Koronacji*: zieleń łąki (scenę przenosi on bowiem z miejskiego placu w pejzaż), jasny (a więc „blady”, „turkusowy”, choć w tym miejscu określenia takie nie są użyte wprost) — jasny ton nieba, i biel — biel lilii, które przywędrowały tutaj z obrazu watykańskiego, biel szat i białość „duchowa” samej Dobrawny — biel „liliowa”, „srebrna”, „śnieżna”. Pozostałe akcenty kolorystyczne sprowadzone są do minimum.

Kilka najistotniejszych dla konstrukcji obrazu oktaf rzutu pierwszego przytaczam z uwzględnieniem wszystkich ważniejszych skreśleń<sup>16</sup>:

Pod drzwiami jednej pogańskiej gontyny,

W której prześwięte ognie pogaszono,

Były cudowne nasze zaręczyny

Nad łąką pełną kwiecica — i zieloną.

Kwiatczków różnych jasnymi rubiny,

<sup>16</sup> *Król-Duch*, rzut zaniechany rapsodu III (nr XVIII), w. 61—76, 109—132. Por. *Dziela wszystkie*. T. 16, s. 510—513 i (odmiany tekstu) s. 662—663. Cytat stanowi próbę przejrzystego odtworzenia kolejnych warstw rękopisu; skreślenia (ujmowane znakiem +) występują tu oczywiście w kolejności odwrotnej niż w oryginale (najwcześniejsza wersja najwyżej nad redakcją ostateczną wersu). Tak jak i w pozostałych cytatach, wprowadzono tu podstawową nowelizację pisowni, co stanowi odstępstwo względem cytowanego wydania.

Lilią srebrną umyślnie sadzoną  
 +*Otoczył wtenczas o ów*+  
 Rozjaśnił wówczas kraj aniołom miły  
 Jeden Chrystusa kapłan z Czech przybyły...

Następna oktawa jest wyraźnym przypomnieniem  
*Sposalizia*, w każdym razie nawiązaniem do repre-  
 zentowanej przez ten obraz ikonograficznej wersji  
 zaślubin Marii i Józefa:

Z podania może... o nazaretańskich  
 Weselach... wziął te aniołowe kwiaty...  
 I ślub... do świątyń nie wchodzący Pańskich,  
 Ale przez niebios jasnych majestaty  
 Widziany... przy tych świątyniach pogańskich,  
 Co były... jako pełne duchów świąty,  
 Od kolorowej lśniące się ciesielki,  
 Ciemne... złotymi skrzyżowane belki.

Zaślubiny  
 Mieczysława

Stąłem... pięknnością jej niby przykuty...  
 . . . . . ! . . . . .

+*Pod płótnem srebrnym*+  
 I klnący siebie... +*za wewnętrzną niewolę*...+

za poddaństwo woli.

Ona spod płócien srebrnych... wzrok wysnuty

+*uwiesiła w dole*+  
 +*niby gdzieś w dole*+  
 +*Tasiemka*+  
 Taśmami blasków... spuszczała powoli

+*mroźny*+  
 +*Zimna... jak w różach białych śnieżny Luty*+  
 +*Tworzący słońce*...+  
 I coraz niżej — anielstwem poczuty

+*poddańczej*+  
 Swój obowiązek... żony być w niewoli  
 Pokazywała spuszczeniem źrenicy  
 I promieniami rżęs — na błyskawicy.  
 I tak jej oczy... naprzód na zielenie

Różnice sub-  
 telne, ale głę-  
 bokie

+*w słońcu złote*...+  
 Traw... swoje blaski... wylewały święte...  
 Że kwiatki były jak drogie kamienie  
 Grające w ogniach... gdzie okiem dotknięte...  
 +*A srebrnych wokółu lilij schylenie*+  
 Szły dwa złociste przez łąkę strumienie,  
 +*oczku*...+  
 Z rozmiłowanych oczów wytryśnięte



+dziewicze+

+I ożywały lilię pachnące+

I morza blasków były w okolicy  
 +Krynicę tworząc słoneczną na łące...+

Wylane słońcem... z tej jednej krynicy...  
 Potem je kwiatom odebrała... w dole...  
 Gdy... pierścień przyszedł na wieczną zamianę...  
 +I blaski wtenczas zebrane+

I przywoławszy je świecić na czole  
 +I zamyślane głębiej, i związane+

Spuściła znowu na ręce związane  
 +Jak wiatry, które z ust wieją Eole+

+za sen tylko miane+

+Widzialne — chociaż oku nie widziane+

Jak wiatry, które z ust wieją Eole,  
 Widzisz... choć tylko są z niczego wiane,  
 Tak on słońcotrysk nowy... dwa księżęce  
 Duże szmaragdy oświecił i ręce...

Jak już mówiłem, ostateczna redakcja tej sceny, przy bliższym wejrzeniu w nią, różni się zasadniczo od pierwszej, choć wszystkie elementy podstawowe są w niej powtórzone. Te różnice głębokie są zarazem tak subtelne, że ich rozszyfrowanie pełne wymagałoby niemal osobnej rozprawy. To, co się naszej uwadze od razu narzuca, to wspomniane odejście od pierwowzorów, jakby zatarcie malarskich źródeł tego obrazu. Po drugie, pejzaż zostaje wyraźniej zlokalizowany (otoczone lasem łąki nad Gopłem) i skomplikowany przestrzennie: od rozległej perspektywy do szczegółu (obrazowy chwyt tak często stosowany przez poetę) przechodzi się tu raz jeden i to gwałtownie. Oczy Dobrawny, jak gdyby silniej od słońca rozświetlające krajobraz, stają się tutaj elementem krajobrazu: sama jej postać znika, stapia się z naturą, nie ogranicza rozległości widoku. I dopiero w końcowej oktawie nasz wzrok zatrzymuje się nagle na jednym blisko przysuniętym przedmiocie — na jednym szmaragdzie (nie na dwóch, jak w wersji pierwszej), w którym się skupia i potęguje blask całego otoczenia. Blask gwałtownie gorący. Dominująca w rzucie pierwszym biel miała wyraźne

Zatarcie malarskich źródeł

Od zbrodni...

... do uniesienia

alegoryczne, symboliczne i wyrazowe funkcje, służyła dramaturgicznym celom, które Słowacki przy opracowywaniu tekstu głównego zmienił, przekreślając pierwotny plan akcji. Obie sceny oglądamy z pozycji narratora. W każdym z dwu wariantów inna jest jego sytuacja psychologiczna. W zamyśle pierwszym — pisze Kleiner — „tę idyllę miłosną początków chrześcijaństwa w Polsce miała (...) zmroczyć zbrodnia: Mieczysław, życzeniem tajemnym sprawiwszy śmierć ojca, podstępnie miał poślubić i Dobrawnę, i Odę — i być winowajcą ich zgonu. Przemogła jednak koncepcja czystego od win bohatera”<sup>17</sup>. Stąd kładąca się na wszystko mglisto-lodowata białość w pierwszej wersji obrazu, i stąd zdanie Mieczysława zwyciężanego pięknnością Dobrawny: *Stalem (...) klnący siebie za poddaństwo woli*. Stąd też w redakcji ostatecznej opisu tęczowe migotanie wielobarwnych świateł i nastrój pozbawionego skrytych niepokojów uniesienia<sup>18</sup>:

(...) lecz wprzód zejść na doliny,  
 Gdzie było moje anielskie wesele  
 Przy schyłku jednej pogańskiej gontyny;  
 Gdzie łąka miała różne wonne ziele —  
 Dziedzilli... niegdyś ogród — i kwiatyny  
 Wyściełające wschody przy kościele,  
 Rzekłbyś, że tęcza, którą ta Dryjada  
 Wchodząc do gontyn przed progami składa...  
 Na zieloności smugach — na strumieniach  
 Kwiatów... na żwirach goplańskich najbielszych,  
 Przy lipy szmerach... i brzozy westchnieniach,  
 I przy błękitach niebios najweselszych,  
 Przy kwiatkach, w których jak w drogich kamieniach  
 Był blask, przy ptaszkach śpiewniejszych i śmielszych

<sup>17</sup> Kleiner: *op. cit.*, s. 458. Cała niniejsza próba odtworzenia kolejnych faz powstawania sceny zaślubin spośród wszystkich dostępnych mi wzorów zawdzięcza najwięcej analizie opisu burzy z *Pana Tadeusza*, jaką przeprowadził Wyka w monografii tego poematu (por. «*Pan Tadeusz*», *Studia o tekście*. Warszawa 1963, s. 85—121).

<sup>18</sup> *Król-Duch*, tekstu głównego rapsod III, pieśń II, w. 326—349, 358—365. Por. *Dzieła wszystkie*. T. 16, s. 403—404.

Po tym następujący wers brzmiał początkowo:  
*Wśród srebrnych zasłon... najczystsza na ziemi* —  
 poeta przekreślił go, bo jak wypada sądzić, raziło go  
 w tym miejscu słowo „srebrny”, przybliżające od ra-  
 zu cały obraz do zaniechanego rzutu.

Zaślubiny  
 (wersja druga)

Był ślub — gdzie czysta z najczystszych na ziemi  
 Stała... z oczyma w ziemię spuszczoneymi...

Dwa z ametystów blaski... jak z krynicy  
 Łąły się ciągle... choć rzesą przykryte.

Dziś tej mistycznej nie wiem tajemnicy,  
 Jako z tych oczu... węże złotolite,

Jeziora złote w całej okolicy,  
 Lasy blaskami na wylot przebite,

Kwiatki błyszczące jak drogie klejnoty,  
 Jak owo rodził wzrok miłością złoty.

W tej błyskawicy... i w tym zawichrzeniu  
 Sądziłem... że głos stu aniołów słyszę,

Sto harf... dzwoniących na mnie po imieniu  
 Przez cichy kryształ i błękitną ciszę...

Sam wielki, duży szmaragd na pierścieniu,  
 Jak źródło gdy się pod słońcem kołysze,

Dwa wielkie blaski rzucał na dwie strony  
 Jak skrzydła złote... a sam był czerwony.

Wypada tutaj zwrócić choćby najpobieżniej uwagę  
 na charakter tropu zjawiającego się w końcowej  
 partii tej ostatniej oktawy. „Czerwony szmaragd”  
 należałoby uznać po prostu za oksymoron. Jednak,  
 jak słusznie już na to wskazywano<sup>19</sup>, w ostatnim  
 okresie zwłaszcza poeta kreował takie „malarskie”  
 konteksty, w których oksymorony odnoszące się do  
 efektów wizualnych trzeba dla ścisłości nazywać po-  
 zornymi. Na przykład w znanym opisie czwartej  
 córki króla Popiela mamy do czynienia ze zwrotem  
 funkcjonującym analogicznie:

Pozorne oksy-  
 morony

Inna... już w sali — najdumniejsza z rodu,  
 Przy złotym, małym siedząca organku,

<sup>19</sup> Por. np. uwagę J. Spytковского o oksymoronie „srebrny  
 cień” w opisie pogrzebu Wandy (*op. cit.*, s. 50; por. przed-  
 ostatni wers cytowanego tu na zakończenie fragmentu).

A obrócona oknem do zachodu

Ku zorzy — w pawich piór świecącym wianku,  
Bita blaskami mrocznymi z ogrodu <sup>20</sup>

„Mroczne blaski”, tak jak „czerwony szmaragd”, to w obu cytowanych miejscach nie zwykły czy „pełny” oksymoron — to raczej ukazanie rzeczywistych świetlnych i barwnych możliwości zjawisk oglądanych jakby na impresjonistyczny sposób, „momentalnie” — to odkrycie ich faktycznej zmienności, i to środek służący Słowackiemu do wywoływania „wibrystycznych” efektów malarskich.

\* \* \*

Obraz poetycki  
a malarski

Nie wspomniałem jeszcze dotąd o jednej kwestii istotnej, która zapewne może niepokoić. Traktuję tutaj obraz poetycki tak samo jak plastyczny — ściśle: malarski. Nie różnicuję niczego, mówiąc o nich. Zrównuję więc niejako to, co jest dane bezpośrednio w percepcji wzrokowej, z tym, co w tym względzie jest pośrednie, co się formuje w wyobraźni i tylko w formie wyobrażenia jest „uzmysławiane” i utrwalane przez pamięć. Czynię to rozmyślnie, zdając sobie sprawę, że taka operacja wymaga co najmniej ogólnego usprawiedliwienia. Dygresja w tym miejscu potrzebna niewątpliwie rozrosła się ponad miarę, gdybyśmy ją zaczęli od rozważania różnic dzielących sztuki „przestrzenne” i „czasowe”. Ale nie wydaje się to konieczne, kiedy idzie o analizę owych dwu rodzajów obrazu, a nie o ich odbiór estetyczny. O analizę stopnia wyższego — o interpretację „treści”, znaczeń wewnętrznych czy ogólnego wyrazowego brzmienia tych całości zwanych tu obrazami. Co bowiem jest w takim przypadku materiałem, podstawą naszego analitycznego działania? Przede wszystkim już rezultat este-

<sup>20</sup> *Król-Duch*, rapsod II, pieśń III, w. 105—109. Por. *Dzieła wszystkie*. T. 16, s. 375.

tycznego przeżycia, estetycznego ich odbioru, a nie sam ten proces, nie sam jego przebieg. Przyjmijmy, za fenomenologiczną jego teorią, że jego istotnym elementem jest wypełnianie „miejsc niedookreślenia”. Nie wszystko jest dane w obrazie literackim, i nie wszystko w obrazie plastycznym. W obu wypadkach konieczna staje się więc uzupełniająca jakies luki aktywność odbiorcy. Rzecz w tym, że każdy z dwu wymienionych rodzajów obrazu innych wymaga uzupełnień. Można powiedzieć ostrzej: rzecz tylko w tym.

Jest już dzisiaj czystym truizmem stwierdzenie, że jeśli mój odbiór kompozycji Rembrandta z synem marnotrawnym ma być „prawidłowy”, to znaczy możliwie przybliżony do intencji artysty, koniecznie powinienem znać odpowiedni tekst (czy zawartość tekstu), który mówi o przedstawionym na obrazie zdarzeniu. Jeżeli mam wypełnić coś, co da się nazwać niezbędną dla prawidłowej percepcji „ilością”<sup>6</sup> miejsc niedookreślenia, oglądając — z drugiej strony — na przykład krajobraz z burzą, krajobraz czysty: pozbawiony sztafażu i wszelkich aluzji narracyjnych, aktywizuję również jakies doświadczenia spoza tego jednego konkretnego. Może to być przypomnienie rzeczywistej burzy lub burzy znanej mi z opisów, przypomnienie doznanego lęku lub przeciwnie — wyzwolenia itd. Trzeba więc założyć, że każdy obraz plastyczny (przynajmniej każdy figuratywny obraz) wymaga „dopowiedzenia”, które ostatecznie ukierunkowuje pojęciowo i ugruntowuje w świadomości odbiorcy jego „wymowę”. Z kolei analiza tego obrazu, a właściwie całego tego materiału, jaki został nagromadzony przez odbiorcę w procesie percepcji, prowadzi do — i opiera się na werbalizacji tego, co już przestaje być samą „materialną podstawą” dzieła, a jest konstruowaną przez odbiorcę szerszą całością. Wydaje się, że owo uzupełnianie, wypełnianie miejsc niedookreślenia dzieła plastycznego zawsze jest ukierunkowane ku myśleniu wer-

Konkretyzacja  
malarska

Wypełnienie  
materiałem  
werbalnym

Odwrotnie  
z obrazem  
literackim

balnemu, które każda analiza ostatecznie ujawnia, demaskuje, by tak rzec.

Nie wchodząc w subtelniejsze rozróżnienia, wypada stwierdzić teraz po prostu, że obraz literacki stawia nas wobec zadań przeciwnych: każe rekonstruować sferę elementów zmysłowych, narzucając, dając w gotowej postaci to, co w obrazie plastycznym wymagało naszego dopełniającego działania. I upraszczając problem jeszcze dalej, można powiedzieć, że tym, co obraz literacki dostarcza nam w postaci gotowej, są „wskaźniki” wyrazowe nazwane, ukierunkowane werbalnie, podsuwane nam więc jednoznacznie do pewnych granic formuły słowne, określające główne kierunki ekspresji tego obrazu. A zatem: konkretyzacja obrazu plastycznego ciąży ku werbalizacji; konkretyzacja obrazu literackiego dąży ku uzmysłowieniu; analiza natomiast musi łączyć w obu wypadkach elementy zmysłowe i werbalne (pojęciowe), aby w ostateczności werbalizacją się posłużyć.

W prostszych formach obrazu poetyckiego porównanie najjawniej demonstruje ów moment wektoryzacji napięć wyrazowych. Na przykład: postać kobiety stojącej za drzewem w księżycową noc i przysłuchującej się rozmowie męża z jakimiś nieznanymi wędrowcami — ten obraz, który się zjawia na początku drugiego rapsodu *Króla-Ducha*, pozbawiony zawartego w nim porównania zapewne sprawiałby wrażenie niemal sielskie:

— a ta stała  
Skryta za drzewem i podsłuchiwała  
. . . . .  
Na korab złoty, wieżę Cybellaną,  
Rzuciła fartuch swój gruby, czerwony,  
I stała skryta pod drzewem, za ścianą;  
A tylko czasem od miesiąca strony  
Łysnął się na niej po złotą rumianą  
Przez krokosowe fartucha drylichy  
Ów korab<sup>21</sup>

<sup>21</sup> *Król-Duch*, rapsod II, pieśń I, w. 39—40, 42—48. Por. *ibidem*, s. 360.

Ale nastrój obrazu zmienia się zasadniczo, dramatyzuje, kiedy uzupełnimy cytat trzecim z kolei, przed chwilą wypuszczonym wersem:

— a ta stała

Skryta za drzewem i podsłuchiwała

Jak wąż ciekawy w trawach utajony;

Podobnie pogodny, wręcz radosny wydawałby się nam pejzaż w obrazie Poussina z pogrzebem Fokiona, gdybyśmy przesłoniли pierwszoplanowe postacie niosące mary. Jeżeli jednak oglądamy ten krajobraz ze sztafażem, przez owo zestawienie staje się on jakby kondensacją chłodnej obojętności.

\* \* \*

Interpretując związki, jakie zachodzą w portretach Malczewskiego między modelem a pejzażowym tłem, Wyka posłużył się terminem „figura”, czyli „prefiguracja”, „zapowiedź”. W tym szczególnym kontakcie człowieka i przyrody wytwarzają się nowe znaczenia, ich współgranie, powstaje „naddany sens, sens na innej drodze niemożliwy do osiągnięcia”<sup>22</sup>. Rozszerzając tę obserwację na malarstwo przedmiotowe w ogóle, zwłaszcza na dziewiętnastowieczne jego fenomeny, można stwierdzić, iż ów sugerowany tutaj tak często „kontakt prefiguracyjny” da się uznać za odpowiednik porównania literackiego. Jest to jak gdyby sposób, dzięki któremu malarz (bez uciekania się do alegorii będącej również „zwrotem” porównaniu bliskim) może powiedzieć: „to jest jak tamto”, może sobie dostępnymi środkami zasugerować słowo „jak”.

Ale i odwrotnie: w obrazie literackim porównanie służyć może do wywoływania wrażenia jednorodności, ciągłości tam, wtedy, gdy w zasadzie stawiane są obok siebie przedmioty różne, gdy ciągłość powinna zostać zerwana. I to chciałbym podkreślić

Porównanie —  
kontakt pre-  
figuracyjny

<sup>22</sup> K. Wyka: *Thanatos i Polska czyli o Jacku Malczewskim*. Kraków 1971, s. 139.

Chwyty filmowe i anamnetyczne

przede wszystkim, przytaczając drugi z zapowiedzianych tu opisów pejzażu z *Króla-Ducha*. W scenie pogrzebu Wandy poeta mówi raz o tym, co otacza jej wyłowione z Wisły ciało, to znów zatrzymuje wzrok na jej twarzy. Dzięki porównaniu jednak wszystko jest opowieścią o krajobrazie: trup Wandy jakby roztapia się w nim, w nim znika.

Druga sprawa, którą tenże fragment bardzo wyraziście ilustruje, to osobliwe „falowanie przestrzeni”, stała cecha obrazów w tym poemacie<sup>23</sup>. Wspomniałem już o tym. Teraz będzie to jeszcze bardziej nasilone: owe nieustanne „filmowe” chwytów techniczne, odjazdy i najazdy kamery, ciągle zmieniająca się ostrość widzenia w rozproszonym, płynnym świetle. Wszystko to, tak tutaj skondensowane, każe myśleć o anamnetycznym charakterze tych obrazów, często uwydatnianym przez badaczy. Pejzaże z *Króla-Ducha* nie są, jak pejzaże w *Panu Tadeuszu*, czymś po prostu przypominanym. Jest w nich istotnie coś, co je zbliża do wyobrażeń wyławianych z trudem z pamięci rozbitej, są one jakby rekonstruowane, zjawiają się w mglistych całościach i w ostro, nagle się rysujących szczegółach, wywoływanych jakimś niby „klinicznym” bodźcem. Cała idea powrotów duszy, na której buduje się ten wielki poemat, jest już

---

<sup>23</sup> Spytkowski (*op. cit.*, s. 13—14) pisze: „akcja *Króla-Ducha* toczy się tylko na pierwszym planie, przy zupełnym braku perspektywy malarskiej. O malarskiej jedności punktu obserwacyjnego (jak ma to miejsce np. u Mickiewicza w *Reducie Orzona*) mowy być nie może, gdyż Słowacki odczuwa zbyt silnie walor uczuciowy każdej treści obrazowej i z nią wprowadza nowe elementy, o różnych planach i wielkościach”. Stąd wyprowadzony jest m.in. wniosek o niemalarskim, bo „amorficznym” charakterze obrazów w tym poemacie. Wszystko to wskazuje, że problem przestrzeni tych „przedstawień” wymaga wielu jeszcze studiów i korekt. „Przestrzeń malarska” bowiem to nie wyłącznie przestrzeń perspektywiczna, i nie zawsze przestrzeń z jednego punktu oglądana.



czytelna poprzez użycie samych „malarskich” środków, jest już zawarta w migotaniu barw i świateł, w tajemniczej ich niestałości, w ich wibracji.

Krajobraz, oglądany na początku z pędzącego konia, ukazuje się od razu spokojny, cichy, majestatyczny:

Pamiętam szare powietrze perłowe  
I zamek wieży sterczący kawałem  
Nad Wisłą...

I dalej:

Nic nie rzekł Swityn: lecz mię brzegiem wody  
Prowadził, kędy stał tłum ludu mały.  
Rybacy srebrne trzymali niewody:  
Kilka świec (choć już ranek błyszczał biały)  
Nieśli kapłani, z lutniami Rapsody  
Siedli na zrębie jednej małej skały  
Pod bladą wierzbą... mgłą ranną okryci.  
Na wzgórzach w zmroku zapalano wici.  
Na łące dziewy i panny służebne  
Ujrzałem tam i ów się krzątające.  
Te niosły kwiaty, kadzielnice srebrne,  
Dyjadematów złotych półmiesiące;  
Inne — bławatki do wieńca potrzebne  
Zbierały w trawach — kolorów tysiące  
Rzucając w srebrne powietrze, w mgły szare,  
Niby Wiślanym Duchom na ofiarę.  
Dawny świat! Obraz dawny wywoływam!  
Lecz ileż razy różaność przedwschodnia  
I kwiaty, które mgłą okryte zrywam,  
I leśne ptaszki budzące się do dnia,  
I tęczę, których do myśli używam,  
Gdy się zapali mój duch jak pochodnia,  
Przypominały obraz on tak rzewny!...:  
Ubranie martwej na łąkach królowny...  
Jak miesiąc była, kiedy z niego zetrze  
Pierwszą poźłotę słońce w dzień jesieni,  
A on się topi w błękitne powietrze  
I lekko swego czoła zarumieni  
I nad girlandą lasów, gdzie na wietrze  
Drżą liście złote przy liściach z płomieni,  
Pełny — okrągły — blady się przemienia

Pogrzeb  
Wandy

W mgłę... jak cudowna twarz srebrnego cienia...

Taka jej błądź! <sup>24</sup>

Turner roz-  
wiązaniem za-  
gadki

Teraz, na koniec dopiero, chciałbym powiedzieć, że w moim odczuciu jedynym malarzem romantycznym, z którego obrazami obrazowanie Słowackiego może być porównywane, jest Turner.

---

<sup>24</sup> *Król-Duch*, rapsod I, pieśń II, w. 211—213, 225—257. Por. *Dzieła wszystkie*. T. 7. Wrocław 1956, s. 166—167.